

ARTES PLASTICAS

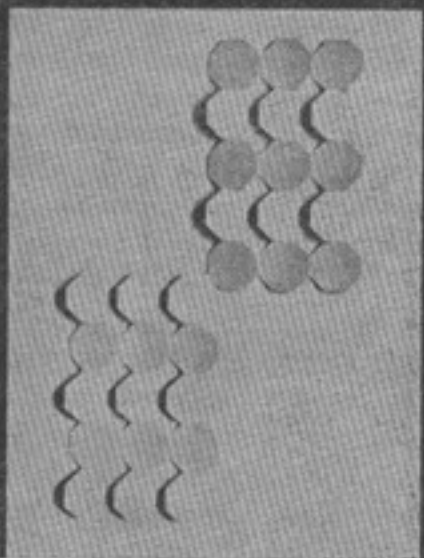
JOSE PEDRO CASTIGLIOLO - MARIA FREIRE

EN la Galería Imagen, Paraguay 867 y con los auspicios de la Embajada de la República Oriental del Uruguay, expusieron un conjunto de óleos José Pedro Castigliolo y María Freire, pintores uruguayos excesivamente circunscriptos a la composición y armado de sus pinturas, a las seguridades de un oficio sin riesgos. Mientras Castigliolo (parte de la utilización de un sólo elemento diversificado por las variantes del tamaño, el intervalo, la posición y el color, en busca de un campo visual dinámico, con magros resultados, ya que antes de atenerse a un **sentido estruc-**

por
**JUAN
SAFONS**

AGUIAR / salientes Galería Carmen Waugh florida948/buenos aires

22 de mayo/6 de junio 1970



tural, cae en la **representación** de movimientos, Freire tiende a estereotipar las formas, a convertirlas en guardas decorativas linealmente rígidas, sofocadas además por un agrio cromatismo de superficies; ambos parecen atenerse a los formalismos de la imagen, sin referencia alguna a los beneficios de la imaginación y el compromiso.

AGUIAR (Salientes)

En la Galería Carmen Waugh, Florida 948, expone Aguiar una interesante serie de obras que desarrollan planteos lumínicos concernientes a problemas de valor, proyección y área, aplicados a estructuras tridimensionales simples; con formas abigarradas en racimos sobre un plano frontal que actúa como sostén y refuerzo visual de cada trama sólida, Aguiar logra la más pulcra y rigurosa compartimentación lumínica del espacio; el color se excluye, sólo el blanco (valor luz absoluto), se utiliza para convocar una sutil gama de grises proyectados que liman aristas, funden las formas entre sí, introducen cierta dosis de misterio en un mundo aséptico, rítmico, de progresión matemática. En las obras de Aguiar sólo conspira la frontalidad a la cual las ha condenado, ya que ciñe al espectador a un solo punto de vista y obliga a la obra a ocultar sus innumerables posibilidades. Sin duda que Aguiar se ha impuesto utilizar sólo los recursos de las entrantes y salientes, sólo connotar un espacio horizontal, en el cual las otras dimensiones sean las resultantes, pero los trabajos exceden el planteo y reclaman una liberación que les permita florecer con todos sus recursos.

GERMAINE DERBECQ (Múltiples)

En Galería Arte Nuevo, Maipú 931, Local 13. Transcribimos el fragmento de una conversación que sostuvo la artista con el crítico Carlos Claiman respecto de su obra.

CARLOS CLAIMAN: —**Aparentemente, la estructura interna de sus múltiples es similar. ¿Cuál es su funcionamiento?**

GERMAINE DERBECQ: —A veces, la estructura es la misma, pero la mutación interna suele dar resultados interesantes y entonces (como todos los artistas) cada nuevo resultado me propone una dirección nueva. La diferencia fundamental entre estos múltiples y la pintura reside en el hecho de que el pintor efectúa una cantidad de experiencias previas que culminan en el cuadro cuando piensa que ha llegado a un resultado. En cambio, yo no me preocupo. Pienso que el cuadro no es lo más interesante. No creo que el hombre

sea más importante que los pasos previos. Matisse ya lo había visto, pero no en sus instancias finales. De todos modos, ya le otorgaba un gran valor a la experiencia. El mismo Picasso, en una conversación con Kahnweiler, renegaba del cuadro como tal.

C. C.: —¿Qué circunstancias se oponen, según Ud., a que ese cambio de concepto se produzca?

G. D.: —En otra época, cuando la idea de dinero no estaba tan ligada a la obra, la competencia entre los artistas no era violenta. Y no hablemos sólo de dinero, sino también de gloria. Eso conspira contra la formación de grupos de artistas que podrían orientarse hacia la producción de múltiples. No hay humildad; humildad del placer de la vida, de las cosas simples.

C. C.: —¿El precio de cada múltiple va a estar inscripto en el catálogo?

G. D.: —Sí, eso es fundamental. Si no todo esto pierde sentido.

C. C.: —Claro, porque generalmente, los catálogos de las exposiciones no catalogan nada, dan una serie de informaciones marginales acerca de la exposición, pero se me ocurre que los catálogos deberían parecerse más a los prospectos de maquinarias, donde las referencias al objeto en cuestión son más directas.

G. D.: —Creo que la obra es una mercadería como cualquier otra. La gente debería comprender la necesidad de incluir en su presupuesto la compra de alguna obra de arte, como lo hace con relación a los libros y a los discos.

C. C.: —Claro, pero todavía llevará un tiempo antes que la gente acepte que una obra de arte puede ser barata y no necesariamente un objeto único.

G. D.: —Hay que insistir en la idea de que aun en la Edad Media y en todas las épocas se hallan ejemplos de obras múltiples. Pero todos somos víctimas de esos prejuicios. Yo misma solía hacer cientos de bocetos previos, antes de darle forma definitiva a una obra. En cambio, ahora, me siento libre. Y sentirse liberada lo es todo en la vida. Un buen día —estábamos en Francia con Pablo (la artista se refiere a su esposo el escultor Pablo Curatella Manes) durante la ocupación— me dije: voy a tratar de ser tan libre como un niño; voy a hacer cosas simples, geométricas, y por allí comenzó mi proceso hasta hoy.

C. C.: —Creo que en sus últimas series se aprecia un gran avance en lo que se refiere al concepto de múltiple. Conceptualmente, estas últimas son mucho más rigurosas. Porque, desde su punto de vista, son aún menos pictóricas y porque la idea de multiplicación no radica exclusivamente en la posibilidad de repetir la misma uni-

dad, sino que esa unidad ofrezca posibilidades combinatorias que permitan, a su vez, crear una nueva estructura cuyas modalidades de crecimiento estén determinadas por el módulo.

G. D.: —Lo que pasa es que estudiar todas las posibilidades combinatorias supone una gran pérdida de tiempo y, además, yo no soy matemática. Hice el bachillerato de ciencias matemáticas porque mi padre no quería que yo aprendiera latín, pero olvidé todo. Con procedimientos matemáticos se podría hacer rápidamente, pero repito que no soy matemática. Las posibilidades de mutación son muchas, pero eso tampoco se puede lograr en cuadros de 5.000 pesos. Yo tampoco he encarado aún todas las posibilidades del color. Simplemente, yo me sorprendo con lo que sucede, es como una revelación. Además, siempre somos un poco prestidigitadores. A veces, hago un dibujo con desarrollo previo y, sin embargo, el resultado es sorprendente. Eso es lindísimo. Pero para ello hay que estar libre de los clientes, de la gloria, del éxito, de todo.

C. C.: —Me interesa saber cómo realiza Ud. sus pinturas múltiples. Porque considero que uno de los factores fundamentales para que el múltiple sea considerado como tal, radica en la posibilidad de producirlo en series mediante técnicas afines, como el uso de plantillas, de matrices, de troqueles, sistemas de impresión, etc.

G. D.: —Por el momento, debo hacer yo misma los prototipos, pero si se vendieran series, ya me las ingeniaría para montar un pequeño taller de producción, con la colaboración de dos o tres ayudantes. En consecuencia, el precio de cada múltiple estaría determinado también por el costo de producción. En cuanto a la terminación, no soy demasiado fanática con respecto al oficio.

C. C.: —Claro, pero aun las pequeñas irregularidades que pueden quedar en la superficie como consecuencia de las operaciones que fueron necesarias para producir la obra son cualidades expresivas del proceso. Ahora, una pregunta, Germaine: Si un visitante de su exposición le dijera: "A mí me gusta la estructura del múltiple N° 30, pero quisiera que cambiara el color de base por este otro. "Ud. ¿qué haría?

G. D.: —Si yo veo que funciona con la estructura, hago el cambio. Por otra parte, ya lo he hecho, no sólo con respecto al color sino también al tamaño.

C. C.: —Creo que ese es un paso más en el camino de alejamiento de las pautas tradicionales hasta ahora aceptadas como inamovibles. ♦